

Kaftals »Iconography of the Saints in Tuscan Painting« verwiesen hätte, wäre die sel. Eustochium (Bibliotheca Sanctorum XXIII, Rom 1965, Sp. 305f.) auf dem schon dort abgebildeten Tafelbild des *Meisters der Madonna Strauss* kaum zu einem *Hl. Eustachius* mutiert. Waltete hier ein sprachlicher Irrtum (zu weiteren vgl. die Rez. von Sabine Poeschel in: Journal für Kunstgeschichte 2, 1998, H. 1, S. 52–55), so ist z.B. die Beschriftung des *Hl. Franziskus Xaverius* (im Register unter der italienischen Namensform *Saverio, Francesco*) wissenschaftlich problematisch, denn weder die kontroverse Diskussion über die Zuschreibung des Bildes an A. van Dyck, seine Werkstatt oder einen viel späteren Anonymus noch die Mutmaßungen über seinen ursprünglichen Bestimmungsort fanden einen Niederschlag im Text.

Die Kürze der Bildbeschriftungen war keineswegs, wie man meinen könnte, von Zwängen des Layouts diktiert, denn die großzügige Verteilung von Bild und Text hätte auf den meisten Seiten Platz für eine längere Kolumne gelassen; die Knappheit war offenbar Prinzip. Bedauerlich wirkt sich dieses vor allem bei ikonographisch so interessanten Bildern wie der *Madonna del Parto* mit Tugenden (Abb. 53) aus: Eine Kurzbeschreibung des Bildinhalts wäre ein Minimum des Wünschenswerten; der Text beschränkt sich jedoch auf Angaben zur Datierung (ohne irgendeine Argumentation) und zur Provenienz des Bildes. Letztere dürften für einen Laien erheblich weniger interessant sein als das Verständnis des Bildes selbst.

Als dankenswert ist anzumerken, daß die Bibliographie der deutschen Ausgabe offensichtlich überarbeitet wurde, denn hier sind wichtige Literaturangaben zu finden, die in der italienischen Fassung fehlen. Dafür wurde in der deutschen Ausgabe auf das Register von Bildthemen verzichtet, das die italienische Fassung benutzbarer macht; die Themen sind zwar unter den alphabetisch verzeichneten Künstlernamen notiert, aber nur in solchen Fällen problemlos auffindbar, wo Zuschreibungen unstrittig sind.

Für seine großartigen Illustrationen verdient der Band Bewunderung; er vermittelt erste Informationen zur Entwicklung der italienischen Malerei, und er ist nützlich als Einblick in die bildliche Ausstattung des Vatikans. Der Wunsch nach einer wissenschaftlichen Darbietung der vatikanischen Gemäldesammlungen bleibt hingegen weiterhin offen.

Sibylle Appuhn-Radtke

JOHN T. SPIKE: Fra Angelico. München: Hirmer 1997. 280 S., 83 Farbtafeln, 155 s/w-Abb. Geb. DM 168,-.

Mit seinem voluminösen, wie bei den Publikationen des Hirmer Verlags üblich mit vortrefflichem Bildmaterial ausgestattetem Band legt John Spike ein neues Werkverzeichnis zu einem Maler vor, in dem man zu Unrecht vielfach einen »retardataire«, einen Nachzügler hinter den progressiven Tendenzen in der florentinischen Renaissance-malerei des Quattrocento vermutet: den später seliggesprochenen Dominikaner »Beato« Fra Angelico. Schon Vasari hebt in seinen »Viten« die tiefe Gläubigkeit des Malers hervor, die auch aus seinen Werken spreche; über die künstlerische Herkunft des Frate schweigt er sich allerdings aus. Immerhin erkannte Vasari, daß Fra Angelico Masaccios und Masolinos Fresken in der Brancacci-Kapelle in S. M. del Carmine eingehend studiert hatte. Tatsächlich kann der um die Jahrhundertwende geborene und 1455 gestorbene Künstler als einer der fähigsten »Erben« der neuen Errungenschaften Masaccios vor allem auf dem Gebiet der Darstellung des Lichts angesehen werden (ein Punkt, auf den Spike nicht eingeht), auch wenn er den mitunter recht derben Realismus seines Zeitgenossen nicht übernahm. Was die lieblichen Physiognomien seiner Figuren sowie die Gestaltung der Gewänder betrifft, so scheint sich der Frate eher an Masolino orientiert zu haben.

Über die Ausbildung von Fra Angelico, der bürgerlich Guido di Piero hieß und bei seinem Eintritt in den Dominikanerorden den Namen Fra Giovanni annahm, können nur Vermutungen angestellt werden. Es mag sein, daß er ein Mitglied der florierenden Werkstatt von Lorenzo Monaco war, der wie er selbst das Priesteramt mit dem Malerberuf verbunden hatte, jedoch finden sich weder die kalligraphisch-ornamentale Linienführung noch die metallischen Farben des älteren Meisters, der im sogenannten internationalen Stil der Gotik arbeitete, in den frühen Werken von Fra Angelico wieder. Im 17. Jahrhundert bezeichnete Filippo Baldinucci den damals weitgehend unbekanntem Maler Gherardo Starnina als den Lehrer des Frate; durch die spätere Bekanntschaft mit der Person und dem Oeuvre von Masolino habe sich der junge Künstler weitergebildet. Star-

nina starb bereits 1413, doch seine eher konservativen Madonnen Tafeln, die früher einem »Maestro del Bambino Vispo« zugeschrieben worden waren, stehen durchaus mit den ersten Anfängen des »Beato« in einer recht engen Verbindung. Ein indirekter Beleg für die Beziehung zwischen den beiden Malern ist auch der Gelehrtenstreit um die Autorschaft der »Thebais«, einer in den Uffizien aufbewahrten Tafel mit der Darstellung verschiedener Szenen aus Eremiten viten in einer beeindruckenden Landschaft.

Eines der Anliegen von John Spike besteht darin, eine Reihe von Gemälden des Frate früher zu datieren, als dies bisher in der Forschung der Fall war. Seine Argumente überzeugen jedoch nicht immer. So dürfte etwa der Annalena-Altar, den der Frate für die Medici-Kapelle im Querschiff von San Lorenzo schuf, nach wie vor eher in die Zeit nach der Rückkehr von Cosimo de' Medici aus der Verbannung nach Padua zu datieren sein, also auf um 1434/35 und nicht auf ca. 1430, wie der Autor meint. Bei dem Altarbild handelt es sich um eine »tabula quadrata et sine civoriis« (eine rechteckige Tafel ohne die damals gebräuchliche gotische Ziergiebelrahmung), wie sie das Kapellenprogramm für San Lorenzo von 1434 ausdrücklich für die Retabel vorschreibt. Daß nun, wie Spike annimmt, der Annalena-Altar, mit dem der Typus der Sacra-Conversione-Darstellungen (der Madonna umgeben von Heiligen) begründet wurde, erst den Anlaß zu dieser Vorschrift geliefert hätte, leuchtet nicht ein. Vielmehr trägt das Kapellenprogramm von San Lorenzo deutlich die »Handschrift« des Architekten der Kirche – ein (architektonischer) Renaissancerahmen, wie ihn Brunelleschi bevorzugte, also die Einfassung des Retabels durch Säulen bzw. Pilaster und einen geraden Architrav – war aber nur bei einer »tabula quadrata« ohne die Einfassung und Überhöhung durch Bogenstellungen und Fialen möglich.

In seinem einführenden Kapitel über Leben und Werk Fra Angelicos widmet John Spike der Ausstattung des Klosters San Marco, das die Dominikaner auf die Veranlassung von Cosimo de' Medici hin von den Sylvestrinern übernehmen konnten, ein besonderes Augenmerk. Er kann aufzeigen, daß bei der perspektivischen Konstruktion der Pala di San Marco ein Gradnetz verwendet wurde, wie es Leone Battista Alberti in seinen »Drei Büchern über die Malerei« (1435/36) beschrieben hatte. Dieses erleichtert die proportionale Verkleinerung der Figuren in Abhängigkeit von ihrer Entfernung vom vorderen Bildrand.

Gleichermaßen bemerkenswert ist die Neudeutung der Freskenausstattung der Mönchszellen, die der Autor vorlegt. Mit Recht wird der Charakter der Fresken als »Meditationsbilder« betont; Spike erkennt darin eine »nicht-diskursive, platonische Methodik« (S. 64). Das Programm führt er auf die Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita (einem vermeintlichen Schüler des Paulus) zurück, der die Kleriker – ebenso wie die Engel in seinem bekannteren Traktat »De coelestia hierarchia« – in drei Gruppen einteilt. Jeder der Gruppen solle die göttliche Offenbarung in verschiedener Weise, den jeweiligen Verstandesmöglichkeiten gemäß, nahegebracht werden (De ecclesiastica hierarchia 5, 501 b und 10, 273 c). Dieser hierarchischen Auffassung folgt der Bilderschmuck der Kammern. Für die Katechumenen, die Novizen des Dominikanerkonvents, wurde eine relativ einfache Szene, nämlich die Anbetung des Gekreuzigten durch den Hl. Dominikus ausgewählt (Zellen im südlichen Dormitorium). Pseudo-Dionysius teilt seine Hierarchie in die Stufen der Reinigung, der Erleuchtung und der Vervollkommnung auf (De eccl. hier. 5, 504 c). Entsprechend dienen die Wandgemälde in den Novizenzellen der Purifikation.

In der Doppelzelle, die am Schnittpunkt zwischen dem südlichen und dem östlichen Dormitorium liegt, und die vermutlich der Prior bewohnte, wird das Reinigungsthema durch die »Darstellung im Tempel« (Purifikation Marias – Mariä Lichtmeß) akzentuiert; das andere Fresko hingegen zeigt eine »Sacra Conversazione«, die Madonna mit den Heiligen Augustinus und Thomas von Aquin. Damit wird auf die Lektüre der Schriften des Kirchenvaters und des großen Scholastikers angespielt, die zur Erleuchtung führen soll.

Der Aquinate ist im Fresko mit dem »Christus im Grabe« in einer der Zellen des östlichen Dormitoriums mit Feder und Codex in der Hand dargestellt – man nahm an, daß er die Liturgie für das Corpus Domini-Fest verfaßt hatte.

Gegen die Auslegung des Freskenprogramms in Anlehnung an Pseudo-Dionysius scheint nun aber zu sprechen, daß die Zellen an der inneren, zum Kreuzgang gelegenen Seite des östlichen Dormitoriums Kreuzigungsszenen aufweisen: wie jene des südlichen (Novizen-)Flügels. Diese thematische Übereinstimmung erklärt Spike damit, daß hier die jüngeren Mönche, die noch nicht zum Priester geweiht worden waren, untergebracht waren. Die Zellen 1–9 an der Außenseite des

östlichen Flügels im Obergeschoß des Konvents enthalten hingegen Szenen zur Passion Christi (wie etwa das Fresko mit dem »Christus im Grabe«); ein Fresko stellt die Taufe dar. Die Bewohner der Kammern waren geweihte Priester, die neben der zweiten bereits die dritte Stufe der Einsicht in die christlichen Mysterien erlangt hatten: die der Vervollkommnung.

In dem triadischen Aufstiegsmodell von Pseudo-Dionysius haben die jeweiligen Stufen selbst eine dreigeteilte Struktur. Dieses Verfahren läßt sich auch in den Zellen 1–9 nachweisen. Auffällig ist zunächst einmal, daß die Reihenfolge der Kammern nicht mit der Chronologie der dargestellten Szenen übereinstimmt. So sind in Zelle 1–3 das »Noli me tangere« (die Begegnung von Maria Magdalena mit dem auferstandenen Christus, den sie für einen Gärtner hält), die »Beweinung« und die »Verkündigung« dargestellt. Auf die Auferstehung »folgt« demnach die Passion und danach die Inkarnation. Spike hat nun festgestellt, daß diese Aspekte auch in den anschließenden »Triaden« wiederkehren, wenn auch in anderer Reihenfolge. Eine Ausnahme bildet das letzte Fresko (in Kammer 9): durch die »Krönung Mariä« wird hier die Vereinigung mit Gott als das Ziel des von Pseudo-Dionysius beschriebenen Aufstiegs thematisiert.

Nicht in dieses Bildprogramm sind die Fresken im nördlichen Dormitorium einzugliedern. Vermutlich war dieser Teil des Gebäudes, der auch die Bibliothek und die Doppelzelle des Klostermäzens Cosimo de' Medici beherbergte, nicht Teil der Clausura; in ihm befanden sich wohl die Zellen der Laienbrüder des Konvents, der *Conversi*. Die Fresken zeigen hier biblische Historien, ohne die Hinzufügung von Dominikanern wie etwa des Hl. Thomas von Aquin. So bleibt der narrative bzw. »historische« Charakter der Szenen gewahrt. In ihnen finden sich eine Vielzahl von Antikenzitaten, was wohl mit der »Nachbarschaft« zur Bibliothek zusammenhängt, in die die Büchersammlung von Niccolò Niccoli eingegliedert worden war.

Wer das Programm für die Freskenausstattung des Florentiner Klosters entwarf, ist nicht bekannt. Womöglich war der später heiliggesprochene Fra Antonino Pierozzi dafür verantwortlich. Allerdings finden sich in dessen Schriften keine Anhaltspunkte für diese Vermutung – im Gegenteil: in den in den fünfziger Jahren des Quattrocento verfaßten »Chronicae« geißelt St. Antoninus die Ausschmückung der Mönchszellen mit Malereien.

John Spike zieht daher den Gedanken in Erwägung, daß der Programmentwerfer ein Humanist aus dem Umkreis von Cosimo de' Medici gewesen sein könnte, der ja finanziell in maßgeblicher Weise an der Neugestaltung des Dominikanerkonvents und seiner Ausstattung beteiligt gewesen war. Hier käme neben Ambrogio Traversari, der ein Kenner der patristischen Literatur war, und Gianozzo Manetti, der Fra Angelico bei der korrekten Schreibweise des Hebräischen in den Kreuzestituli beraten haben dürfte, insbesondere Tommaso Parentucelli in Betracht. Für den später zum Papst (Nikolaus V.) gewählten Humanisten führte der Maler von 1445–47 und, nach seiner Rückkehr aus Orvieto, von 1448–49 in Rom eine Reihe von Arbeiten aus.

An seinen fundierten Überblick über die künstlerische Tätigkeit von Fra Angelico, der auch die geistesgeschichtlichen und die politischen Ereignisse der Zeit einbezieht, schließt John Spike eine detaillierte Besprechung einzelner Werke an. Ein Katalog komplettiert die ambitionierte Studie, die auf Jahre hinaus ihren Stellenwert in der Forschung behaupten wird. *Peter Krüger*

ANTONIO PAOLUCCI: Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz. München: Hirmer 1997. 171 S., 294 Abb. Geb. DM 98,-.

Im Jahre 1329 beschloß in Florenz die *Arte dei Mercanti di Calimala*, die Zunft der Tuchhändler, die drei Holztüren des Baptisteriums sukzessive durch reliefverzierte und vergoldete Bronzetüren zu ersetzen. Sie entstanden in einem Zeitraum von rund 120 Jahren. Den Auftrag für die erste Baptisteriumstür, der heutigen Südtür, erhielt Andrea Pisano, der in 28 Bildfeldern das Leben Johannes des Täuflers als Vorläufer Christi verherrlichte. Mit dieser ersten Baptisteriumstür wurden neue Maßstäbe gesetzt, in stilistischer wie in technischer Hinsicht. Zwei Generationen später wurde ein Wettbewerb um die zweite Tür ausgelobt, der sich an diesen Leistungen messen lassen mußte. Dieser Wettbewerb des Jahres 1401 wird oft als die eigentliche Geburtsstunde der Renaissancekunst bezeichnet, der Vergleich der beiden Probereliefs von Filippo Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti fehlt in keiner Darstellung zur italienischen Renaissance. Beauftragt wurde Ghiberti, der nach Maßgabe der ersten Bronzetür in wiederum 28 Vierpaßfeldern Leben und Passion